

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

Dr. Domonkos Péter

Filmadaptációk

Elméletek irodalom és filmművészet kapcsolatáról

Tézisek

Irodalomtudományi Doktori Iskola

Vezetője: Dr. Kállay Géza CSc, egyetemi tanár

Általános irodalomtudomány doktori program

Programvezető: Kulcsár Szabó Ernő MHAS, egyetemi tanár

A bizottság tagjai és tudományos fokozatuk:

Dr. Györffy Miklós CSc, habilitált egyetemi tanár (elnök)

Dr. Vincze Teréz PhD (bíráló)

Dr. Sággy Miklós PhD (bíráló)

Dr. Molnár Gábor Tamás PhD (titkár)

Dr. Hornyik Sándor PhD (tag)

Dr. Kékesi Zoltán PhD (póttag)

Dr. Kálmán C. György CSc, habilitált egyetemi tanár (póttag)

Témavezető: Kulcsár Szabó Ernő MHAS, egyetemi tanár

Budapest, 2012

Disszertációm három részből áll. Az elsőben áttekintem a szakirodalmat Eizenstein témába vágó tanulmányától Thomas Leitch legfrissebb publikációjáig (*Elméletek a filmadaptációról*). A másodikban levonom a tanulságokat, és felállítok egy komplex módszertant az egyes filmadaptációk tanulmányozásához (*Az elmélettől a műelemzésig*). A harmadikban három műelemzést mutatok be e módszer szellemében (*Műelemzések*).

A szakirodalom áttekintése a kanonikus szerzők kanonizált szövegei mentén történik. A kánon meghatározásakor ahhoz az egyszerű szemponthoz tartottam magamat, amely a tudományos élettől az internetes könyvreklámokig használatos: kikre és mely művekre hivatkoznak a legtöbbször. Tizenöt szerző husz könyvét, illetve tanulmányát elemzem tizenöt fejezetben, miközben számos egyéb szerzőt és művet is érintek még.

A kánon ismertetése egyszerre szerző- és témaközpontú, kronologikus és tematikus. Az egyes szerzők portréját ugyanis a filmadaptációkról szóló diskurzus legfontosabb témáinak jegyében rajzolom meg. Hét olyan témát látok, amely számomra alapvetőnek tűnik, és amelyekhez a legtöbbször hozzászóltak. Itt vannak mindjárt az adaptációkkal szembeni előítéletek. Erről mindenkinek van mondandója. Aztán itt van az adaptációelméletek hatálya: ki-ki milyen műveket von a tárgyalás körébe, miket nem, és milyen elvi alapon. Megkerülhetetlen kérdés, hogy milyen elméleti apparátust (régiesen: módszert) javasol. Formalistát? Vagy szemiológiai szempontút? Narratológiát inkább, avagy kultúraelméletit? A reader-response teóriára vagy a feminizmusra hivatkozik? Stb. Visszatérő kérdés a két médium jelkészletének és kifejezési lehetőségeinek különbsége és hasonlósága, ezen belül *kép és szó* viszonya, a *tér és az idő* megjelenítése az irodalomban és a filmen, a *tudatállapotok* ábrázolása a két művészetben, a *metaforák*, a *leírások* vagy a *narrátor* sorsa a megfilmesítés során. Elmaradhatatlan téma mindebből kifolyólag az adaptáció és eredetijének viszonya: a *hűség-hűtlenség* kérdése. Itt van továbbá az adaptáció-típológiák témája. Ez ugyan nem szükségszerűen merül fel, de eléggé általános. Végezetül, de nem utolsósorban, az adaptációk társadalmi-kulturális kontextusai: a két médium mint iparág különbsége és hasonlósága; ideológiai és gazdasági kérdések, kulturális kontextusváltások térben és időben és a többi.

Disszertációm tengelyében a II. RÉSZ két fejezete áll. A „TANULSÁGOK” című fejezetben sorra veszem a felsorolt témákat, és levonom a szakirodalomból adódó következtetéseket. Eszerint az adaptációkkal szembeni előítéletek a modernista művészetfelfogásból eredtek: mind a ’tisztá film’ hívei, mind a formalista irodalomtudomány képviselői (az orosz formalisták, a Prágai Iskola vagy az amerikai Új Kritika hívei) a médiumspecifikus forma jelentőségét hangsúlyozták. A posztmodern művészetelméletek – különösen az intertextualitás- és

a kultúraelmélet – jóvoltából azonban ma az adaptációt széles körű művészi gyakorlatnak látjuk, sokkal szélesebb körűnek, mint eredetileg hitték.

Ezzel függ össze a vizsgálódások fokozatos és határtalan kitágulása. A kutatók az adaptáció fogalmát idővel kiterjesztették minden szóba jöhető témára. Ma már ott tartunk, hogy az evolúciós irodalom- és filmelmélet szemében, mely az adaptáció fogalmát darwini jelentésében használja, és a művészetet is a környezethez való adaptáció eszközének tekinti, minden műalkotás adaptáció. Ezzel a parttalan adaptáció-fogalommal szemben a magam részéről megmaradok Linda Hutcheon szűkebb adaptáció-meghatározásánál, aki a fogalmat – köznyelvi használatával összhangban – kétféleképpen definiálja: egyrészt mint tevékenységet, másrészt mint végterméket. Tevékenységként az adaptáció az alkotó részéről egy korábbi mű újraértelmezése és újjáalkotása a megváltozott körülményekre tekintettel; a befogadó részéről az adaptációnak intertextuális összefüggésben történő értelmezése, egy korábbi szövegre tekintettel, a hasonlóságok és különbségek mentén. Termékként az adaptáció egy deklaráltan és széles körűen átkódolt mű. Az áthelyezés történhet az egyik médiumból a másikba, de végbemeget egyazon médiumon belül is: az egyik műfajból a másikba (pl. egy eposz átírásakor regénnyé), az egyik kontextusból a másikba (pl. tér- és/vagy időkoordináták megváltoztatásakor), a valóságból a képzeletbe (pl. egy életrajz dramatizálásakor).

Ami a témához adekvát elmélet vagy módszertan kérdését illeti, azt mondhatjuk, hogy az elmúlt ötven év irányzatai kedveztek a filmadaptációk kutatásának, mivel hozzájárultak az adaptációk újraértékeléséhez. Ahogy Robert Stam kimutatta, a továbblépés minden esetben az irodalmiság fogalmának újragondolása alapján történt. A vonatkozó irányzatok képviselőit megtaláljuk az adaptáció-szakirodalom kánonjában is. A szemiotika zászlóvivője Keith Cohen volt; a narratológiáé Seymour Chatman, a hermeneutikáé Dudley Andrew, a reader-response elméleté Joy Gould Boyum; a dekonstrukcióval Keith Cohen próbálkozott egy Eisensteintől szóló tanulmányában. A dekonstruktív megközelítést propagálta Robert B. Ray, Dudley Andrew pedig Foucault szószólója is volt, nemcsak a hermeneutikáé (*The Unauthorized Auteur today*, 1993). Az intertextualitás prófétája John Orr volt, mai apostola Robert Stam, a kultúraelméleté Timothy Corrigan, a feminizmusé pedig a Cartmell-Whelehan szerző- és szerkesztőpáros. Újabban az 'erkölcsi kritika' (ethical criticism), az evolúciós irodalom- és filmelmélet, illetve az ökokritika gyűjti híveit ezen a területen is.

Visszatekintve azok az aggályok, hogy a két médium különbözősége miatt az irodalom nem filmesíthető meg, teljesen alaptalanoknak és félrevezetőeknek tűnnek. Először is, McLuhannek messzemenőig igaza van, amikor azt állítja, hogy a film, mint minden médium, bekebelezi elődjét, ez esetben az irodalmat. A hangosfilm, de az inzertek révén már a néma-

film is – szó szerint képes inkorporálni az irodalmi szöveget. Valójában nemhogy kevesebbet, de többet és többféleképpen képes kifejezni, mint az irodalom – szélesebb arzenáljának köszönhetően. Hiszen nem csupán szavakkal dolgozik, de képekkel és hangokkal is. De már maga az az elképzelés, hogy az adaptáció egy irodalmi szöveg sorról sorra, szóról szóra történő leképezése, teljesen inadekvát. Egy magára adó filmrendező ennél sokkal színvonalasabb, eredetibb koncepciót követ, amikor egy irodalmi szövegből filmet forgat. Nem filmképeket gyárt a szóképek helyett, hanem a maga műértelmezését filmesíti meg, és a filmművészet egész fegyverzetét ennek szolgálatába állítja.

Ha van lerágott csont az adaptációelméletben, akkor az eredetihez való hűség kérdése az. Ez a szempont, mely sokáig értékmérőként is szolgált, régóta szálka az adaptációkkal foglalkozó kutatók szemében. Hiszen már a téma első monográfusa, George Bluestone szólt az eltérő technikai adottságokról, az eltérő esztétikai konvenciókról, a filmgyártás és a könyvkereskedelem közötti iparági-gazdasági különbségekről, a két művészet közönségében és cenzúrájában mutatkozó differenciákról. Más kérdés, hogy a maga '50-es évekbeli hollywoodi tapasztalatait történetietlenül általánosította. Geoffrey Wagner felhívta rá a figyelmet, hogy vannak adaptációk, melyek nyilvánvalóan nem is akarnak hűek maradni forrásukhoz. Joy Gould Boyum rámutatott, hogy a filmrendező nem a könyvet, hanem a maga interpretációját filmesíti meg, amely lényegesen eltérhet más olvasók értelmezésétől. Dudley Andrew és Timothy Corrigan az irodalmi művek és a belőlük készült filmalkotások történelmi, szociológiai, esztétikai, kulturális kontextusa közötti különbségekre világított rá. Seymour Chatman és a Desmond – Hawks szerzőpáros megmutatta, hogy egy rendező konkretizálni kényszerül az író által homályban hagyott részleteket: színészeket kell választania a szerepekre, helyszíneket kell kijelölnie az egyes jelenetekhez, díszleteket, jelmezeket kell keresnie a forgatáshoz, le kell állítania valahová a kamerát (vagy épp ellenkezőleg: meg kell határoznia a mozgását), el kell döntenie a látószögünket, lencsét kell választania stb. Elég okunk van tehát rá, hogy az eredetihez való hűséget ne kérjük számon egy filmadaptáción; egy rendező részéről ábrándnak, illúzióknak, elhibázott törekvésnek tekintjük; egy szakíró részéről pedig téveszmének.

A szakirodalom visszatérő témája az adaptációk besorolása típusokba. Ezeknek a tipológiáknak a zöme azonban a hűség mértéke szerint készült, úgyhogy természetükből kifolyólag használhatatlanok, zavarosak. Kivételt képez Timothy Corrigan tipológiája, amely filmtörténeti alapon csoportosítja az adaptációkat. Korszakokra tagolja irodalom és film kapcsolatának történetét, nem egyszer altípusokat különböztet meg egy-egy korszakon belül, a rivalizáló stílusirányzatok szerint. Bár áttekintése óhatatlanul elnagyolt itt-ott, összehasonlíthatatlanul

cizelláltabb, mint bármelyik másik adaptáció-tipológia, mi több, történeti jellegénél fogva lezáratlan, a jövő felé nyitott.

Az irodalmi művek és filmadaptációik történelmi, társadalmi, kulturális és esztétikai kontextusai, a kapcsolódó ideológiai és gazdasági kérdések mindig is érdekelték a kutatókat. Ám csak a kultúraelmélet térnyerésével összefüggésben kerültek a fókuszba, elsősorban Timothy Corrigan jóvoltából. A körülmények jelentőségét semmi sem világítja meg jobban, mint a biológiai és a kulturális adaptáció közti párhuzam. Akár az élőlények, a történetek is számukra kedvező körülmények közé vándorolnak. Mutációval alkalmazkodnak új környezetükhöz. És a legéletképesebbek fennmaradnak.

A II. RÉSZ második fejezete, mely a MÓDSZERTAN címet viseli, először is vitába száll Thomas Leitch helyzetértékelésével a kutatás kívánatos irányát illetően. Leitch az oxfordi *Adaptation (Adaptáció)* folyóirat 2008-as beköszöntő számában azt tanácsolja nekünk, hogy felejtsük el az „egy könyv, egy film” típusú összehasonlító elemzéseket, és foglalkozzunk kizárólag általános adaptációelmélettel. Akár úgy, hogy egy átfogó intertextualitás-elmélet keretei között helyezzük el az adaptációt; akár úgy, hogy egy sajátos problémára összpontosítunk (pl. az önreflexió kérdésére). Anélkül, hogy megkérdőjelezném e kutatások jelentőségét, úgy gondolom, hogy az adaptációelméletnek mindenekelőtt módszertannak kell lennie: tudatosítania kell, mi történik a befogadás során, és hatékony eszközökkel kell segítenie minket, ha elakadunk az olvasásban. Hutcheonnak igaza van, amikor az adaptációt mint receptív tevékenységet két mű közötti ingázásnak tekinti, a hasonlóságok és különbségek mentén. És mi másra irányulna e tevékenység a befogadó részéről, minthogy az üzenet lényegét, az adaptátor interpretációját megragadja?

A hűség-diskurzus hívei azonban a befogadás leegyszerűsített modelljével dolgoznak: az ún. ekvivalenciák felismerését kínálják csupán a közönségnek. Elfelejtik, hogy az adaptáció az eredeti mű újraértelmezése és újjáalkotása a megváltozott körülményekre tekintettel. Ehhez a különbségeket kell világosan látni. Akik viszont a különbségekre helyezik a hangsúlyt, más-más különbségeket vesznek figyelembe, és azokat más-más okokra vezetik vissza. E különbségek alapvetően kétfélék: a művekben rejlő, strukturális különbözőségek, illetve kontextuális különbségek.

Ami a strukturális különbségek megállapítását illeti, a szemiotika, a narratológia és az intertextualitás-elmélet szempontjai megkerülhetetlenek. Ezeknek az elméleteknek logikai elsőbbségük van a művek értelmével foglalkozó iskolákhoz képest. A hermeneutika, a recepcióesztétika, a reader-response elmélet, a posztkolonializmus, a feminizmus, a queer-elmélet,

az ökokritika és a moralista kritika a forrásmű és adaptációja összevetésekor elkerülhetetlenül felhasználja eredményeiket és eszközeiket. Azaz előfeltételezi őket.

Ami a kontextuális különbségek megállapítását illeti, kulcskérdés a releváns kontextus kiválasztása. A szóba jöhető kontextusok mechanikus sorra vétele ugyanis nemcsak kivihetetlen, de értelmetlen is volna. Egy adott mű megfelelő kontextusba állítása éppenséggel értelmezést igényel – még egy-egy kategórián belül is. Nem elég annyit mondani, hogy vizsgáljuk meg a politikai kontextust, azt is tudni kell hozzá, hogy milyen szempontból tegyük. A megfelelő szempont megtalálása pedig strukturális összehasonlítást feltételez.

A felsorolt témákkal foglalkozom a műelemzések során. Bár a szóba jöhető intertextusok köre filmről filmre változik, általában ideértem az alapszövegen túl felhasznált irodalmi szövegeket, a filmre hatást gyakorló filmstílusokat, filmirányzatokat, a megidézett képzőművészeti alkotásokat, ill. ábrázolási stílust, a zenei intertextusokat, a műbe beépített tudományos szövegeket. A narratológiai elemzés jelentheti a szűk értelemben vett történet, azaz a cselekmény és az elbeszélés módosulásainak számbavételét: új jelenetek beiktatását, jelenetek törlését, a jelenetek sorrendjének megváltoztatását és a nézőpont módosítását. Radikális átdolgozások esetén azonban beleértem a szereplők és a helyszínek vizsgálatát is. Azokat a módosításokat, amelyek csak a film jelrendszerével hajthatóak végre, „nonverbális jelek” vagy „jelkapcsolatok” néven tárgyalom. Természetesen a teljesség igénye nélkül. A szereposztásra, a jelmezekre, a forgatási helyszínekre, a díszletekre, a színekre, a kamerahasználatra, a vágásra és a filmzenére összpontosítok (bár a lista és a hangsúly filmenként nagyon eltérő lehet). Végül, az egyes filmek esetében – a filmek jellegétől függően – más-más kontextust állítok a fókuszba. Mindazonáltal visszatérően foglalkozom majd a film életműbeli helyével, politikai-ideológiai kontextusával, valamint a műfaji hagyománnyal, hogy egy-egy alkotás kvalitásait a rokon művek kontextusában értékeljem.

A három adaptáció, amelyet a felsorolt szempontok szerint megvizsgállok: Pier Paolo Pasolini *Máté evangéliuma* című filmje (1964), Tom Stoppardtól a *Rosencrantz és Guildenstern halott* (1990), valamint a *Faust 5.0* (2001), amelyet egy avantgárd spanyol színháztársulat, a La Fura dels Baus forgatott, Isidro Ortizzal, egy hivatásos filmrendezővel kiegészülve. Pasolini filmje arról nevezetes, hogy rendezőnk ragaszkodott az evangélium szövegéhez. Mint látni fogjuk, ez korántsem igaz, s a film jó ürügy rá, hogy az adaptációk hűségével kapcsolatos téveszméket ad acta tegyünk. Stoppard adaptációjának érdekessége, hogy az író maga rendezett filmet drámájából. De látni fogjuk, hogy még ez sem garancia rá, hogy valaki hű marad (pontosabban: hű akar vagy hű tud maradni) önmagához. Stoppard ráadásul színház és film viszonyát is tematizálja, s filmjét értékes hozzászólásnak tekinthetjük a két médiumról

szóló vitához. Ortiz filmje pedig jól példázza, hogy a kultúraelméletnek igaza van, amikor nagyobb toleranciára és odafigyelésre buzdít bennünket. A tüzetes elemzés során e pszichothriller átgondolt és szubtilis allúziók szövevényének bizonyul, mely a figyelmes nézőnek eredeti és meggyőző *Faust*-értelmezést kínál.